

Cartaphilus 7-8 (2010), 171-192

Revista de Investigación y Crítica Estética. ISSN:1887-5238

EL MUNDO DE LA PAREJA EN *TRILCE*

César Vallejo conjuga Cronos y Tánatos en la figura de Eros, en este mundo de la pareja la autoconciencia coexiste con la incertidumbre en los pasos del hombre, que aúna en una misma semilla muertes que nacen, *finales que comienzan* (V, p.59)¹. En este imperio del absurdo, la figura de la amada emerge como asidero para el poeta, con sus posibles brazos que acojan en su regazo al hombre herido y mutilado, a un ser craterizado en su viuda mitad. La conjunción de la amada con el “yo” forma una comunión de *multiplicando a multiplicador* (IX, p.72), que gesta una posible unión de dos seres capaces de redimir al hombre recluso en las cuatro paredes de un mundo de ausencia.

La ausencia descoyunta la imagen de la **pareja como unidad** (*grupo bicardiaco*. V, p.59), desgaja el deseo del poeta, su aspiración de perpetuar esta **entidad en el espacio y en el tiempo** (*en el rincón aquel donde dormimos juntos tantas noches*. XV, p.95), intentando superar la línea mortal que dibuja el péndulo de su condena. Estas coordenadas terminan imponiéndose en este posible asidero redentor, dibujando la silueta de la **amada** (*cóncava mujer, cantidad incolora*. XVI, p.100) como otro eterno ausente que imposibilita planchar los pliegues del alma del poeta y azular su mirada. Esta figura ya no sacia el hambre de su

existencia, ha sido mutilada y desgarrada de sus extremidades. Así también, el poder creador de sus palabras se ha disuelto en un mundo que ha perdido el habla.

El quebrantamiento de la función salvadora de la amada cobija una **desvirtuación del sexo y del erotismo** (*busco volver de golpe el golpe*. IX, p.72); son planos relegados al instante y al espacio concreto. Un acto asociado a un placer convertido ahora en dolor y al proceso de creación.

Comienza así la **caída y muerte del amor** (*ceded al nuevo impar, potente de orfandad*. XXXVI, p.177), ya que en la prístina piedra de la esencia del ser humano, estaba grabada en exequias de agonía la *todaviización*, aquí a través de la mujer, *de su perenne imperfección*. El desequilibrio y la desarmonía entonan su canto fúnebre en son del sonido impar del amor.

LA PAREJA COMO UNIDAD

La esencial orfandad que sufre el hombre provoca una búsqueda eterna de unión. Esta enfermedad sólo puede ser paliada con una apertura del alma vacante del hombre hacia una poética de la solidaridad, una reunión por medio de la otredad que enhebre los hilos deshilachados de su existencia por el ojo de la aguja de su salvación.

La voz poética se identifica con una isla que va desilándose, esto es, una unidad que va desintegrándose, perdiendo los asideros (madre, infancia, amada, fe...) que le arrojan luz sobre su camino de sombras. El sujeto desem-

1 ¹ A lo largo del artículo hemos marcado los versos de César Vallejo de este modo, es decir, hemos seguido la edición crítica elaborada por Julio Ortega en la editorial Cátedra. La paginación de los diferentes poemas se corresponde, por tanto, con la de este libro señalado que por el hecho de reunir diferentes comentarios de perspectivas diversas a colación de cada poema, nos parece una de las ediciones más completas y clarificadoras de *Trilce*.

boca en un 1 solitario y condenado, por ello inicia la búsqueda de la dualidad, del 2 que complete su unidad, y con ésta, alcanzar la trinidad (3), la completa unidad para redimir al hombre. Esta búsqueda es proyectada principalmente en la pareja, quedando ésta sumergida en un mundo de metaforización vegetal y animal (con los que comparte funciones y difiere en conciencia y deseos). La visión de unidad o núcleo, que el poeta posee de estos dos seres, le arrastra a un mundo en el que se distinguen dos elementos aunados en un mismo punto.

En este sentido, la pareja se identifica con un *grupo dicotiledón*, esto es, plantas que realizan la reproducción por medio de la flor y cuyo embrión posee dos hojas:

Grupo dicotiledón. Oberturan
desde él petreles, propensiones de trinidad,
finales que comienzan, ohs de ayes
creyérase avaloriados de heterogeneidad.
¡Grupo de los cotiledones!

A ver. Aquello sea sin ser más.
A ver. No trascienda hacia afuera,
y piense en són de no ser escuchado,
y crome y no sea visto.
Y no glise en el gran colapso.

La creada voz rebélase y no quiere
ser malla, ni amor.
Los novios sean novios en eternidad.
Pues no deis 1, que resonará al infinito.
Y no deis 0, que callará tanto,
hasta despertar y poner de pie al 1.

Ah grupo bicardiaco. (V, p.59)

El poema se inicia con la palabra *grupo*, con la que apunta al concepto de unidad integrada por más seres que anhela el sujeto poético, de esta manera, abre la composición señalando a la pareja como unidad espiritual y de reproducción.

Pero ¿por qué usa Vallejo imágenes vegetales para reflejar la pareja? La imagen del trigo alberga en sí misma el fruto que va a perecer y la semilla que va a nacer, por tanto, el ciclo vegetal, como expone Durand (2005, p.306), va de semilla a semilla presentando el otoño de su naturaleza y la renovación primaveral de la misma. El poeta ve en este ciclo la unión vida-muerte en un mismo ser como el hombre.

Vallejo salta de este ciclo vegetal a un esquema del mundo de las aves², y debemos hacernos la misma pregunta. El ala es un símbolo para el poeta con el que expresa su deseo de ascender a lo sublime (y por extensión las aves), pero esta declaración de verticalidad choca con la presencia de una única ala. Así, la búsqueda de esa ala no nacida se implementa en el alma humana desde el nacimiento.

La escala que recorre lo vegetal y lo animal desemboca en la declaración del deseo: *propensiones de trinidad*.

En este sentido, se abre un campo semántico del sonido, da comienzo la pieza musical que entona las insaciables ganas de unión del poeta: la obertura.

La pareja se concibe ya como la semilla que aúna la vida y la muerte, *los finales que comienzan*. El poeta destaca la funcionalidad de la pareja, pues, como el grupo que gesta finales, muertes... altera el orden lógico del curso temporal basado en los comienzos de finales con la intención de destacar esa semilla terminal. La reproducción del hombre es la pieza inicial en la creación de nuevos finales. Así, las dos hojas que contienen los dicotiledones se nominan para el hombre como vida y muerte, como las dos piedras que no alcanzan a ocupar el mismo lugar en el pedernal del tiempo. Ante esta verdad se alza un dolor de ser vivo y la

2 ¹ En un plano simbólico, las aves, como expone Chevalier y Gheerbrant (1999), despliegan un vuelo que les predispone a ser símbolos de las relaciones entre la tierra y el cielo, o sea, una comunicación entre el cuerpo y el alma donde tiene cabida la conjunción entre horizontalidad y verticalidad vallejiana.

pesadumbre de la vida consciente, materializando lingüística y musicalmente esta queja infinita de un *ohs de ayes*.

A pesar de su declaración de heterogeneidad, el hombre sucumbe a su propia mortandad, a su condición de huérfano. El sujeto poético se alza en su poema para declarar la negación de sus aspiraciones (*ser sin ser más*), introduciendo su contraoración (construida sobre tiempos verbales en subjuntivo y tras una “obertura” anterior) con el sintagma coloquial: *a ver*.

Un coloquialismo que es señalado por J. Ortega (2003, p.62) como burlesco desafiante. Vallejo intenta por medio de la palabra poética impedir la caída y la fractura de la unidad deseada, aunque sus anhelos terminan negándose en su propia plasmación poética a lo largo de la segunda estrofa. Por ello, el poeta declara en forma de sentencia la única vía posible de perpetuación para esa unidad dual, esto es, la eternidad³: *los novios sean novios en eternidad*. Una eternidad que de nuevo es negada apoyándose en el campo semántico del sonido: un 1 que proyecta el eco del vacío, la resonancia al infinito y, un 0 que enmudece, en el cual no es posible un vacío absoluto, en él se injerta el 1 hasta que *callará tanto*, que

desvelará la más sonora soledad del individuo aislado.

El *insular corazón* del poeta busca la unión en un *grupo bicardiaco* capaz de trascender y configurarse como una entidad fuera del espacio y del tiempo, no sometida a estas coordenadas opresivas para el hombre. De este modo, la voz lírica ha declarado sus deseos de trinidad por medio de la palabra poética y de la estructura formal que con ella ha construido; el poema ha quedado encorsetado por tres grupos duales: *grupo dicotiledon*, *grupo de los dos cotiledones* y *grupo bicardiaco*.

ENTIDAD EN EL ESPACIO Y EN EL TIEMPO

Los pináculos que erigen *Trilce* absorben el universo de la amada y lo someten a sus movimientos, a sus construcciones y destrucciones, a sus hilos tejedores del destino del hombre. Se produce una espacialización de la figura de la amada sometida al péndulo temporal.

Se alza un **proceso de identificación de la amada con el espacio**, ésta queda anclada en la cuja, en el espacio pasado con que el poeta activa su imagen:

En el rincón aquel, donde dormimos juntos
tantas noches, ahora me he sentado
a caminar. La cuja de los novios difuntos
fue sacada, o talvez qué habrá pasado.

Has venido temprano a otros asuntos,
y ya no estás. Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos,
un cuento de Daudet. Es el rincón
amado. No lo equivoques.

Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos.(XV, 95)

³ Edgar A. Poe (2001, p.19) entiende la eternidad como el espacio donde existen aquellos elementos a los que la contingencia del hombre aspira, y sólo puede captarla en instantes mediante el sentimiento poético, que puede desarrollarse de diversos modos: *“Inspirados por una extática presencia de las glorias de más allá de la tumba, luchamos, mediante múltiples combinaciones entre las cosas y pensamientos del Tiempo, por alcanzar una parte de ese Encanto cuyos mismos elementos, tal vez, pertenecen solamente a la eternidad. Y así, cuando por medio de la Poesía -o de la Música, el más fascinante de los modos poéticos- nos encontramos deshechos en lágrimas, lloramos, [...] por una cierta tristeza petulante e impaciente ante nuestra incapacidad a captar ahora, totalmente, aquí en la tierra, de una vez y para siempre esas divinas y embelesadas alegrías, de las cuales a través del poema o a través de la música no alcanzamos sino breves e indeterminadas vislumbres”*.

*Ese rincón amado*⁴, por extensión del encuentro amoroso de la pareja, queda absorbido en el imaginario de la amada del poeta. Sin embargo este espacio-amada refleja un pasado de unión destruido en el hoy, es decir, este espacio asociado a la figura de la mujer mantiene en el presente su presencia material, pero no es capaz de sostener y recluir con sus paredes la presencia física de ésta.

Las imágenes del rincón-cuja-amada son enlazadas por una cadena de identificación entre el espacio-materia-sujeto respectivamente. Los tres elementos que configuran una unidad en su asociación en la mente del poeta son sometidos al yugo temporal y con ello abren un juego de ausencia/presencia (*la cuja de los novios difuntos/ el rincón amado*).

El rincón y la cuja son los espacios que en el presente se cubren de nuevos sentidos para el “yo”: la amada atrapada en ellos en una presencia pasada, sigue proyectándose en los mismos espacios en una ausencia presente.

Este juego se refleja en el movimiento de los diferentes órdenes; por un lado, en el movimiento temporal (*días de verano idos*), y por otro, en el movimiento humano (*has venido... y ya no estás/ tu entrar y salir*).

El ir y venir temporal absorbe el entrar y salir del sujeto amado que va deshaciéndose en el tiempo, extendiéndose a elementos sin movilidad; por esto, el poeta intenta perpetuar la presencia con el espacio y la materia (rincón y cuja), pero estos también se mueven (*fué sacada, o tal vez qué habrá pasado*).

La acción de recordar queda asociada al movimiento, al paseo; es caminar, contrastando con la acción recordada en su estatismo, es decir, dormir.

4 ¹ La mujer es identificada con el rincón, con el espacio de protección y guarida que el sujeto poético busca.

En este sentido, el recuerdo queda arrequintado por las cuerdas del balanceo y las puertas de la memoria quedan abiertas al vendaval del tiempo, y la pareja emerge como un posible descoyuntado, del cual se desgaja la figura de la amada desintegrándose.

Una amada espacializada en la memoria de un modo erótico (el acto de lectura *entre tus tiernos puntos*) y, que va plegándose entre las cortinas de la ausencia⁵ (*poca y harta y páli-da*).

La amada junto a la madre son las dos grandes figuras de la ausencia de este poemario, quedando la figura de la amada plasmada sobre la pantalla deshabitada:

...Entonces, ni el propio revés de la pantalla
deshabitado enjugaría las arterias
trasdoseadas de dobles todavía.
Como si nos hubiesen dejado salir! Como
si no estuviésemos abrazados siempre
a los dos flancos diarios de la fatalidad!
Y cuánto nos habríamos ofendido.
Y aún lo que nos habríamos enojado y peleado
y amistado otra vez
y otra vez.

Quién hubiera pensado en tal domingo,
cuando, a rastras, seis codos lamen

5 ¹ Aunque en otro sentido, la unión de la muerte con la figura de la amada es considerado por Edgar A. Poe (2001, p.133) como el tema más melancólico para el ser humano: “*De todos los temas melancólicos ¿cuál, según el entendimiento universal de la humanidad, es el más melancólico? La muerte: tal fue la respuesta evidente. Y ¿cuándo-me dije- es más poético este tema, el más melancólico de todos?[...] cuando se alía más estrechamente con la Belleza: la muerte, pues, de una mujer hermosa es, incuestionablemente, el tema más poético del mundo, e igualmente está más allá de toda duda que los labios más apropiados para este tema son los de un enamorado que la ha perdido*”. Vallejo no trata la muerte física de la amada, pero sí la metafísica, la ausencia de ésta y, como veremos en los apartados siguientes, *la caída y muerte del amor*.

de esta manera, huera yemas lunesentes.

Habríamos sacado contra él, de bajo
de las dos alas del Amor,
lustrales plumas terceras, puñales,
nuevos pasajes de papel de oriente.
Para hoy que probamos si aún vivimos,
casi un frente no más. (XL, p.194)

El poeta busca volver a habitar el espacio libre de condena, proyectar las imágenes de presencia sobre la pantalla presente que hoy solamente albergan vacío. Por eso se convierten en pantallas deshabitadas por la amada.

Es esta figura la que posee la capacidad de someter al sujeto poético a una ablución en sus *venas otilinas* (VI, p.63), en sus *arterias trasdosedas de dobles todavía*: sus arterias transportan la dualidad que “todavía”, la ausente concavidad que busca saciar su unidad con la viuda convexidad.

En los circuitos internos del cuerpo de la amada, es donde el poeta halla vida. En estos conductos que entran y salen del corazón, es donde el poeta enjugaría y saciaría sus ansias, es decir, en el *chorro de su corazón* capaz de volver a sembrar su *seca actualidad*.

Sin embargo, el hombre queda abrazado a la fatalidad y no a la salvación, se produce un giro negativo en la dualidad. La búsqueda del *terciario brazo* por la pareja desemboca en una condena extendida por el espacio y por el tiempo: *dos flancos diarios de la fatalidad*. Implementa la cotidianidad del descoyuntamiento de esta búsqueda y los laterales, los costados cosidos a la muerte.

El movimiento de entrada y salida también es arrojado a lo fatal y proyectado en el ciclo de la pareja como unas ruinas circulares condenadas a encontrarse en el mismo punto de ruptura. Una continuidad marcada por medio de un polisíndeton que se extiende por la segunda estrofa (*y cuánto nos habríamos ofendido, /y aún lo que nos habríamos enojado y peleado /y amistado otra vez /y otra vez*).

El movimiento entrar-salir, que marcaba el juego presencia-ausencia⁶, ha saltado hacia círculos viciosos de la relación amorosa particular para desembocar ahora en el universal ciclo mortal del tiempo: domingo-lunes, final e inicio de la semana (*finales que comienzan*, V, p.59).

Un inicio de semana vacío de esperanza y fertilidad; de nuevo, a través del mundo de las aves (huevo-ovario), plasma la posible fecundidad esterilizada en esos lunes de la verdad: *huera yemas lunesentes*⁷.

La fertilidad de las yemas se deshace en el vacío de huera y en la tierra baldía de los lunes de ausencia, lingüísticamente reducidos a una palabra (lunesentes).

La esterilidad de este ciclo inexorable levanta un campo de lucha con el que el poeta construye una posible imaginería, un “como si” fuera posible la unión y con ella la victoria sobre la fatalidad, por eso es verbalizado con un condicional (*habríamos sacado contra él*).

La pugna se libra con la trinidad materializada en *lustrales plumas*, abriendo un juego que continúa el mundo del ave y, a su vez, iniciando el de la escritura. Unas plumas que tornan puñales con los que punzar y, por otro lado, plumas con las que plasmar la palabra poética de los posibles: *pasajes de oriente*. En definitiva, estas plumas solo sirven si son

6 ¹ Un continuo juego que se extiende a lo largo de todo el poemario y que marca la posición de la conciencia del sujeto de la enunciación, esto es, su ubicación ante esos *flancos diarios de la fatalidad*, y que ya señalábamos en el poema III: “*como si también nosotros/no pudiésemos partir*” pero desde una perspectiva infantil que desconoce lo que le aguarda *al otro lado*.

7 ¹ Estas yemas estériles se yerguen en la ausencia de la figura redentora de la amada, mientras que este mismo sustantivo (yemas) en la escena evocada con la presencia materna se teñía de pureza: *pura yema infantil* (XXIII), igualándose en los calificativos otorgados al día recién nacido: *día que has sido puro, niño, inútil* (LX) (véase nota 16).

arrancadas de la pareja, del 2: *de bajo de las dos alas del Amor*⁸.

De nuevo, esta posible realidad metapoética, creada por la posible presencia del amor, es destruida por la imposición temporal del presente: *para hoy que probamos si aún vivimos...*(XL, p.194)

Esa unidad solo válida en el instante sucumbe al tiempo, y su imposibilidad de eternizarse impide que anide en el espacio.

LA AMADA

La amada emerge en el presente como una figura que se va alejando cada vez más del poeta, va haciéndose más incorpórea (*poca y harta y pálida*). Se transforma en una entidad independiente que el hombre no puede tocar, ni acercarse, ni poseer.

Esta imposibilidad de alcanzar la figura de la amada rompe definitivamente con la creación de ese *grupo bicardiaco* (V, p.59), arrastrando y condenando la convexidad de la existencia humana a seguir vagando en la soledad de su viuda mitad sin llegar nunca a completarse con su concavidad:

Tengo fe en ser fuerte.
Por allí avanza cóncava mujer,
cantidad incolora, cuya
gracia se cierra donde me abro. (XVI, p.100)

Situándose en un punto fijo de observación, la voz poética observa el movimiento de alejamiento de su amada (*por allí avanza*). En esta figura anida la necesaria complementa-

riedad del hombre en la construcción de su unidad dual, y ello se refleja por medio de dos imágenes; por un lado, la amada es concebida como *cóncava mujer*, aportando a la convexidad su mitad ausente, recogiendo la forma de la concavidad que sugiere la recepción (*suculenta recepción*), y por otro lado, esta figura femenina reproduce el movimiento complementario abrir-cerrar (*cuya gracia se cierra donde me abro*).

El hueco, la oquedad es un símbolo asociado al órgano femenino, como señala Durand (2005, p.249): "*toda cavidad está sexualmente determinada*"⁹. En este caso, Vallejo proyecta su vacío existencial sobre esta figura formando la búsqueda de esa concavidad femenina. El hecho de escribir y apresar esa oquedad, como afirma Margaret Abel-Quintero (1988,p.285), es ya una forma de afirmación y de presencia.

La amada no sólo avanza alejándose del pedestal inamovible de la voz poética, sino que ese alejamiento contiene también la difuminación de los contornos de su propia silueta (*cantidad incolora*), un cuerpo antes "tanto" y ya ahora "poca" que va doblándose en los pliegues de la memoria del poeta.

La deglución esencial en el hombre traza una fuerte relación de la amada con el alimento, produciéndose una simbiosis de sus estados:

El encuentro con la amada
tanto alguna vez, es un simple detalle,
casi un programa hípico en violado,
que de tan largo no se puede doblar bien.

8 ¹ El juego metapoético y existencial que encontramos en la imagen del ala, también aparece en el poema VI: "*en mis falsillas encañona/el lienzo para emplumar*", "*lustrales plumas terceras, puñales/nuevos pasajes de oriente*" (XL, p.194), "*el ñandú desplumado del recuerdo/alarga su postrera pluma*" (XXIV, p.135), que aúna la búsqueda del ala y el juego de la escritura.

9 ¹ Los espacios de oquedad son axiales en *Trilce*, con ellos se identifica el sujeto poético, y en ellos proyecta la figura de la amada, con la que completar su esencia. Respecto a la oquedad tríllica, A. Ferrari (2003, p.16) expone: "*La meditación sobre la esencia humana, vértebra de toda la poesía de Vallejo, se fija en la representación del vacío intuitivo como hombre, amor y muerte a través de la privilegiada figuración simbólica de unos objetos huecos*".

El almuerzo con ella que estaría
poniendo el plato que nos gustara ayer
y se repite ahora,
pero con algo más de mostaza;
el tenedor absorto, su doneo radiante
de pistilo en mayo, y su verecundia
de a centavito, por quítame allá esa paja.
Y la cerveza lírica y nerviosa
a la que celan sus dos pezones sin lúpulo,
y que no se debe tomar mucho!

Y los demás encantos de la mesa
que aquella núbil campaña borda
con sus propias baterías germinales
que han operado toda la mañana,
según me consta, a mí,
amoroso notario de sus intimidades,
y con las diez varillas mágicas
de sus dedos pancreáticos.

Mujer que, sin pensar en nada más allá,
suelta el mirlo y se pone a conversarnos
sus palabras tiernas
como lancinantes lechugas recién cortadas.

Otro vaso, y me voy. Y nos marchamos,
ahora sí, a trabajar.

Entre tanto, ella se interna
entre los cortinajes y ¡oh aguja de mis días
desgarrados! se sienta a la orilla
de una costura, a coserme el costado
a su costado,
a pegar el botón de esa camisa,
que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!
(XXXV, p.174)

El reconocimiento e **identificación de la amada con el alimento**, al igual que con la otra gran ausente, la madre¹⁰, también está

sometido al péndulo de las dimensiones temporales.

Comienza contrastando el pasado de abundancia (señalado con adverbio de cantidad acentuado) y el presente de escasez, reduciendo las posibilidades del lenguaje, omitiendo el verbo: *tánto* (fue) *alguna vez*, *es un simple detalle*.

Un simple detalle en la actualidad se ha convertido en un recuerdo que quiere doblarse en las esquinas de la mente del poeta. Una imagen simple pero tan larga a la vez, que no puede acomodarse bien en este mundo del recuerdo.

El acto de deglución, el almuerzo se repite en un ahora poético¹¹ diferente al ahora de la imagen, y marcando esta diferencia aparece la preposición *pero*, que introduce una enumeración desde la realidad material hasta la femineidad-sexualidad.

Una enumeración basada en: *tenedor absorto*, donación de pistilo (órgano femenino vegetal)... continúa con la metáfora vegetal en *lúpulo* (flores masculina y femenina en la misma planta cuyos frutos sirven para dar sabor amargo y aromatizar la cerveza). En este sentido, realiza una correlación de la leche materna con la cerveza del mundo vegetal, aunque con la negación de la esencia y de la unión en el pecho (*dos pezones sin lúpulo*). Con este desplazamiento en los alimentos apunta a la imagen del brebaje sagrado, recogido por Du-

cuando dice: “*Esa arraigada preocupación que en la poesía de Vallejo circula en torno a las relaciones con la madre, esto es el binomio madre-hijo; y, en un radio más amplio, entre hombre y mujer, viendo a ésta ya como madre, hermana, compañera o amante*”.

10 ¹ El proceso de igualación madre-amada lleva al lector, en algunos poemas, a no poder determinar con seguridad a cuál de ellas se dirige el sujeto poético. Este proceso es reconocido como reinterpretación o humanización de la trinidad por Escobar (citado por T. Barrera, 2006, p.116)

11 ¹ La continua vuelta de la memoria a las imágenes alimenticias marcan un carácter ritual. Durand (2005) identifica estos rituales de la imaginación como intento de dominio cíclico del devenir y del progreso del tiempo que hace padecer a los seres a través de las peripecias dramáticas de la evolución. Se configura así, el mito dramático en Vallejo al no poder dominar el devenir.

rand (2005, p.68), que se integra en la mitología dramática y cíclica del vegetal. Para Vallejo, la calidad de sagrado solo puede ser ofrecida por los pechos de la amada, aunque también estos han perdido su esencia.

De esta mujer en edad de casarse (*núbil*) destaca su encanto de bordar, labor doméstica y de costura, junto con utensilios de cocina (*sus propias baterías germinales*), que destacan su labor de cocinera.

El sujeto poético situado como espectador (*por allí avanza*, XVI, p.100) se convierte en un testigo (*amoroso notario de sus intimidades*) que plasma por medio de la palabra escrita, de la creación poética, el poder salvador que ésta posee.

Frente a los *dedos hospicios* (XXVI, p.142) del poeta, que ofrecen asilo a unas uñas tachadas de funcionalidad, los dedos amados albergan el proceso de nutrición, un proceso mágico de donación de alimento y vida: *dedos pancreáticos y varillas mágicas*¹².

La amada aparece como una figura dotada del logos, de la palabra y el raciocinio, con su conversación inunda la mesa como si del canto de un pájaro se tratara. De esta manera, la figura femenina se representa con el mirlo, pájaro cantor propio de la inspiración y creación poética, cuyas *palabras tiernas* se materializan dentro del campo semántico del alimento vegetal, esto es, como *lancinantes lechugas recién cortadas*.

Esta idílica escena es interrumpida por la inserción de la **cotidianidad** (*a trabajar*); al levantarse de la mesa para ir al trabajo, se

levanta de la escena como si despertara de un sueño, abriendo los ojos de nuevo a la ausencia del ágape y de la amada.

Una figura que va desapareciendo por los pliegues de la memoria, en los cortinajes del presente, y siguiendo la semántica doméstica de la costura, lamenta el desgarramiento producido por la evaporación actual de la amada (*¡oh aguja de mis días desgarrados!*¹³).

La primera parte del poema ha realizado un intento de recuperación del pasado, de ese *tanto alguna vez*, desarrollando un campo semántico en torno a la mesa y al alimento. Sin embargo, tras la incursión de la cotidianidad, se impone el presente, *el simple detalle*, donde la figura rectora se deshace entre las cortinas abriendo un campo semántico de lo textil-doméstico asociado al costado.

La mesa-alimento es un campo potencialmente positivo que se resuelve en la negatividad de lo textil-doméstico. La caída es enfocada en botones que caen (*a pegar el botón de esa camisa, / que se ha vuelto a caer*), como esa *bullita de braguetas* (XX, p.116), en la que lo material textil contiene una realidad lacerante para el hombre, y a su vez, este mundo de acción doméstica queda asociado a la muerte, esos hilos que la tejen al costado.

Vallejo despliega un campo semántico de lo doméstico, ya que estas imágenes apuntan al hogar donde anida su felicidad pasada (madre) y una posibilidad de extensión en el futuro (amada).

Bachelard (2005, p.102) atribuye a los cuidados caseros la capacidad de tejer lazos que unan el pasado antiguo con el día nuevo, de devolver a la casa su origen, en cuyo interior el ama de casa despierta los muebles dormidos.

12 ¹ Si los dedos del hombre son *hospicios* frente a los dedos *mágicos* de la amada, debemos señalar que en *Trilce* los dedos también aparecen junto a la imagen de Dios quien “entre sus dedos toma la esperanza” (XLVII, p.160) y del destino “ni el destino pudo entrometer/ni un solo dedo suyo”(LXV, p.304), que penetran en la naturaleza del hombre y asfixian la esperanza y cualquier intento de salvación.

13 ¹ La imagen del paso de unos días que en su ausencia desgarran la realidad del hombre, dentro del campo de lo textil, ya lo señalamos con la imagen del poema XXI: “diciembre con sus 31 pieles rotas”.

Ese origen es el motivo de este viaje valle-jiano.

El campo del alimento es potencialmente positivo pero negado en el presente. Esto es lo contrario de lo que nos encontramos en el campo de lo textil. Así, el hilo ha cosido la muerte al costado del hombre, ha suturado la herida de placer que nos destierra... es decir, se ha desarrollado como un campo negativo.

Esta visión fatalista de este campo se debe a la relación del tejido y el hilado con el devenir, y por tanto, la actividad de la ligadura queda subordinada a la actividad dominante de un soberano ligador, que en este sistema valle-jiano se corresponde con la muerte.

Si el costado del hombre es cosido a la muerte, el poeta busca sustituir a ésta última por el costado de la amada (*a coserme el costado/a su costado*), esto es, busca su **hilandera** para que rompa la unión con la fatalidad para formar una dualidad redentora. Esta figura de la hilandera simboliza el dominio en el movimiento circular y ritmos, con lo que podría formar junto con el sujeto poético, un tejido que elimine la discontinuidad, la desgarradura y la ruptura. Como sintetiza Durand (2005, p.331) cuando expone el simbolismo de la continuidad del materialismo de los tejidos ramificado en tres proyecciones: pensamientos unitarios, ensoñaciones de lo continuo y fusión de los contrarios, que recogen los anhelos valle-jianos.

De esta hilandera, costurera del costado, el poeta va en busca de su **lavandera del alma**. La figura amada es capaz de someterlo a la ablución salvadora por medio los fluidos de su cuerpo.

El traje de los lunes del poeta, su traje de sentir está sucio al igual que su mirada está encharcada, reflejando un dolor infinito empozado en el alma:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas otilinas,

en el chorro de su corazón, y hoy no he
de preguntarme si yo dejaba
el traje turbio de injusticia.

A hora que no hay quien vaya a las aguas,
en mis falsillas encañona
el lienzo para emplumar, y todas las cosas
del velador de tanto qué será de mí,
todas no están mías
a mi lado. Quedaron de su propiedad,
fratesadas, selladas con su trigueña bondad.

Y si supiera si ha de volver;
y si supiera qué mañana entrará
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella
lavandera del alma. Que mañana entrará
satisfecha, capulí de obrería, dichosa
de probar que sí sabe, que sí puede ¡CÓMO NO
VA A PODER!
azular y planchar todos los caos. (VI, p.63)

Esta ablución anhelada de la amada solo fue realizada en un tiempo pasado. La purificación del alma del hombre es negada en el presente y en el incierto futuro.

Se cubre el mañana de una incertidumbre negra y cruel que devora al poeta en vida y lo reduce a su sombra expectante de un acto de entrega, de donación (*y si supiera si ha de volver/y si supiera qué mañana entrará/ a entregarme las ropas lavadas*).

El alma del hombre pende de una mujer que ya no está, su salvación está ligada a la silueta de ésta, por eso se produce un proceso de interiorización en la ablución del traje de sentir. Se introduce el alma del poeta en las *venas otilinas*, en las que el nombre propio de Otilia ha pasado a convertirse en un adjetivo que califica al sustantivo común, diferenciando las venas ya del resto de las del ser humano.

Todas estas imágenes que el poeta desea apresar con su pluma en el lienzo de su existencia han desaparecido, como *amoroso notario de sus intimidades*, aguitando cada uno de sus rincones. Por eso, busca *todas las cosas del*

velador, tanto aquellas perdidas en la mesita de noche, como aquellas cosas que son buscadas por un sujeto en constante observación.

Pero han quedado apresadas en el cuerpo de la amada, y si ésta existe en su ausencia, también se elimina la posible salvación de todas las cosas (*quedaron de su propiedad/fratesadas, selladas con su trigueña bondad*).

En la última estrofa estalla su grito de dolor y deseo frustrado, su anhelo de ser azulado (llenarse de posibles) y de ser planchado (borrado de los pliegues y grietas de la existencia). Este grito, sin embargo, es introducido solamente por tiempos futuros inalcanzables para el poeta (*ha de volver, entrará...*), y conjunciones condicionales e hipotéticas (*y si...*).

Un deseo de pasar del caos al cosmos, de ordenar y borrar los intersticios del absurdo en su mundo, por ello grita: *¡CÓMO NO VA A PODER!* Precedido por su capacidad de saber y poder: *que sí sabe, que sí puede*, como la repetición de esta partícula afirmativa (que sí) en la esfera terrestre, para terminar imponiéndose la realidad: *que no* (LIX, p.277).

El grito expresionista en mayúsculas apunta el desarraigo del poeta, ya que lejos de convertirse en un grito de esperanza, en un canto liberador, el dolor se agudiza porque no se elimina la capacidad de salvación de la amada, sino que habiéndola poseído, el poeta no puede empaparse de su chorro¹⁴.

La voz poética continua con la imagen de la costurera para representar un nudo forjado en los atributos femeninos, en los espacios de

placer y de creación, que a su vez se tornan ofrendas para el hombre, como el tesoro de su vida: *nudo alvino, nudo de lácteas glándulas*, que dibujan una *griega sota de oros*, cuyo tesoro para el hombre termina por convertirse en el *oro de no tener nada*:

...

Nudo alvino deshecho, una pierna por allí,
más allá todavía la otra,
desgajadas, y
péndulas.
Deshecho nudo de lácteas glándulas
de la sinamayera,
bueno para alpacas brillantes,
para abrigo de pluma inservible
¡más piernas los brazos que brazos!

Así envérase el fin, como todo,
como polluelo adormido saltón
de la hendida cáscara,
a luz eternamente polla.
Y así, desde el óvalo, con cuatros al hombro,
ya para qué tristura.

[...]

Al calor de una punta
de pobre sesgo ESFORZADO,
la griega sota de oros tórnase
morena sota de islas,
cobriza sota de lagos
en frente a moribunda alejandría,
a cuzco moribundo. (XXVI, p.142)

Esta gradación negativa de la posibilidad redentora de la mujer se proyecta desde el principio con la imagen de los nudos deshechos; tanto en el nudo alvino (relativo al bajo vientre) como en el nudo de las lácteas glándulas (pecho femenino, destacando por “lácteas” su función de alimentar); en esa unión acrisolada en los atributos maternos, la ruptura es inherente.

Continúa la imagen de lo textil para deshacer la unidad plasmada en unas piernas desgajadas, péndulas (como el péndulo del tiempo)

14 ¹ El dolor vallejiano se agudiza por la presencia de la ausencia, como hemos señalado, las imágenes se yerguen como el soporte de una realidad física perdida. En cuanto a la figura materna y a la amada, es la continua evocación, el ave del recuerdo, el que trae una y otra vez sus imágenes; es la presencia descoyuntada de estos (no su ausencia) lo que agudizaba el dolor. Vallejo introduce el sema de “destrucción” y nos hace espectadores-participes a los lectores.

y, en los pechos femeninos, en *dos pezones sin lúpulo* (el espacio físico de la mujer).

La amada llega a identificarse con una si-namayera, es decir, con una mujer que vende telas y confecciona una protección animal (*alpaca, pluma*) inservible al hombre.

En este sentido, en la estrofa siguiente el poeta se animaliza también, como un polluelo que, desde el óvalo, gesta una *tristura* que portará consigo desde el primer momento que salte y rompa la cáscara que lo protege, en el momento que salte al mundo y se aleje de su anillo protector, portando la piedra de su condena (el 4). La imagen del poeta animalizado en polluelo continúa la imagen del poema XXIII (yemas).

Ante este desvío del destino del hombre, ante la implantación del absurdo desde el primer momento del salto al mundo, la mujer se desvirtúa y pierde su halo protector. Así, la *griega sota de oros* se va degradando en *sota morena* y *cobriza* de geografías aisladas como *islas* (aislado de tierra) y *lagos* (aislado de agua). Ante el absurdo se produce una conversión o mutación de los elementos: la sota de oros torna morena y cobriza, como el bocado torna tierra para el huérfano.

Este tono elegíaco se extiende y cubre las últimas imágenes que recogen el doble proceso de espacialización y animalización del hombre: *moribunda Alejandría* y *cuzco moribundo*¹⁵.

El mundo clásico (Alejandría, sota griega) es destruido y por ello se asocia con el desequilibrio del hombre, el absurdo del destino y la pérdida del canon o medida humana. La búsqueda de la Armonía se ha descoyuntado.

15 ¹ Cabe señalar la explicación de Juan Larrea (2001, p.43) sobre esta imagen, ya que para él Vallejo ha bebido de un autor francés (Pierre Louys) quien en uno de sus libros identificaba a su amada con esta "moribunda Alejandría", así Vallejo se refiere metafóricamente a Mirto con esta metáfora (nombre poético de una amante) y se refiere a sí mismo como "cuzco Moribundo" ambos en vías de descomposición.

Este dolor sin fin, esta ausencia de la mujer como posible redentora universaliza la muerte del amor, el tono elegíaco, el canto fúnebre a la humanidad y la convierte en una marcha de almas en pena que se dirigen inexorablemente hacia su propia muerte:

[...]

Se acabó la calurosa tarde;
tu gran bahía y tu clamor; la charla
con tu madre acabada
que nos brindaba un té lleno de tarde.

Se acabó todo al fin: las vacaciones,
tu obediencia de pechos, tu manera
de pedirme que no me vaya fuera.

Y se acabó el diminutivo, para
mi mayoría en el dolor sin fin,
y nuestro haber nacido así sin causa.
(XXXIV, p.172)

Clausura las escenas, las rompe con la anáfora *se acabó*, en las que la figura femenina, aquí tanto la amada como la de la madre de ésta, colmaba y saciaba las esquinas de la realidad del hombre, enmudece sus voces que entonaban serenidad y equilibrio en su mundo.

Otra vez la voz, la palabra se coloca en boca de la figura de la mujer (clamor, charla, pedir) con esa función liberadora, las *tiernas palabras* que se desprendían de sus labios y adquirirían el máximo poder creador del lenguaje.

Frente a la isla del poeta, la amada se espacializa en *bahía*, en una entrada de mar en la costa que sirve como abrigo a las embarcaciones, del hombre, plasmando en este espacio la concavidad femenina y su función de asilo para el poeta.

Pero todo eso ha desaparecido, se ha roto, se universaliza esta muerte del amor, este cierre de la última ventana posible para el hombre en *el reino de este mundo*.

EROTISMO - PROCESO DE DESVIRTUACIÓN

La negación del refugio de los planos de la existencia en brazos de la amada se extiende por todos los resquicios del universo de la pareja; en este sentido, la condena alcanza el plano más físico de los amantes, es decir, **el erotismo y el contacto sexual**¹⁶.

Ese dolor del alma intensificado anteriormente por un grito desgarrador se materializa por medio del golpe en las relaciones amorosas.

Aúna el dolor espiritual y físico en el acto sexual, llenando las escenas de un erotismo desvirtualizado, en tanto ha sido vaciado de su función redentora:

Vusco volvvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
que se abre en succulenta recepción
de multiplicando a multiplicador,
su condición excelente para el placer,
todo avía verdad.

Busco volvvver de golpe el golpe.
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
a treintidós cables y sus múltiples,
se arrequantan pelo por pelo
soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
y no vivo entonces ausencia,
ni al tacto.

16 ¹ La desvirtuación del erotismo se debe, como expone M^a J. Carrasco Tébar (2008, p.121): “*La concepción física del Amor, que no podemos ver ni tocar, sino sentir a través del placer que del se deriva, en el acto sexual y su más inmediata expresión, el erotismo. Representación del acto vital por excelencia, fusiona en sus entrañas sin embargo la paradoja indisoluble de la Vida y la Muerte, cuya unión sólo se materializa desde la presencia de la carne y el cuerpo. El Amor, que genera vida y por eso se identifica con ella, se experimenta con éxtasis en ese mismo cuerpo que adolece ante la enfermedad que conduce a la Muerte*”.

Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
de egoísmo y de aquel ludir mortal
de sábana,
desque la mujer esta
¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía. (IX, p.72)

El poeta intenta volver a ese juego de lances del impacto sexual (*de golpe el golpe*), en un acercamiento basado en la descripción (en esta ocasión erótica) de la amada.

Esta figura posee la capacidad de placer como ofrenda, como otredad, está capacitada para realizar una poética de la solidaridad, tanto por su palabra como por su cuerpo, que libere al hombre recluso.

En ella se alberga la verdad, el placer en un juego de palabras entre: “todo había”/“todavía” (*todo avía*), con lo que expresa que la existencia de placer en esta figura, no es un engaño, pero no posee la capacidad de redención por sus cadenas espacio-temporales, y eso lleva a un desquiciamiento ortográfico: *vusco volvvvver de golpe el golpe*.

En el juego abrir-cerrar (*cuya gracia se cierra donde me abro*. XVI, p.100) se añade a esta capacidad para el placer, la creación de vida, la procreación; la mujer es la válvula que abre y cierra las puertas al mundo, la semilla que engendra vida y muerte en un mismo golpe.

En la segunda estrofa continúa con la metáforización erótica de la mujer (*soberanos belfos, los dos tomos de la obra*), uniendo placer y dolor, asperezas en *treintidós cables y sus múltiples*, los deseos del 3 y del 2 capaces de crear un instante de dualidad en el que la ausencia torna presencia momentánea.

El plano físico y metafísico se hacen uno, desaparece la ausencia y el tacto, detenido en

la “realidad sensitiva”, se reactiva en el acto sexual (y *no vivo entonces ausencia/ni al tacto*)¹⁷. Pero esta acción no es prorrogable en el tiempo, y la voz poética queda enterrada en el tacto, ahora mortal, de las sábanas que abriga la cuja de los novios difuntos (*ludir mortal de sábana*, XV, p.95).

17¹ O. Paz (1993, p.342) mira al hombre como el ser que continuamente busca rehacer los lazos de unión que quedaron rotos desde el nacimiento y su conciencia de soledad; el amor y el erotismo se convierten en instantes de unión: “*Todos nuestros esfuerzos tienden a abolir la soledad. Así, sentirse solos posee un doble significado: por una parte consiste en tener conciencia de sí; por la otra, en un deseo de salir de sí. La soledad, que es condición misma de nuestra vida, se nos aparece como una prueba y una purgación, a cuyo término angustia e inestabilidad desaparecerán. La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad*”. Para O. Paz (1993, p.343), la incertidumbre y la caída buscan salvación y se arrodillan ante el amor, y eso es lo que también pretende César Vallejo (aunque no logra superar la continuidad temporal), y así reproducimos el siguiente párrafo que recoge la concepción existencial del ser de nuestro “cholo”: “*Entre nacer y morir transcurre nuestra vida. Expulsados del claustro materno, iniciamos un angustioso salto de veras mortal, que no termina sino hasta que caemos en la muerte.[...] nada sabemos. Más que nada sabemos, todo nuestro ser aspira a escapar de esos contrarios que nos desgarran, pues si todo (conciencia de sí, tiempo, razón, costumbres, hábitos) tiende a hacer de nosotros los expulsados de la vida, todo también nos empuja a volver, a descender al seno creador de donde fuimos arrancados. Y le pedimos al amor- que, siendo deseo es hambre se comunión, hambre de caer y morir tanto como de renacer- que nos dé un pedazo de vida verdadera, de muerte verdadera. No le pedimos la felicidad, ni el reposo, sino un instante, sólo un instante, de vida plena, en la que se fundan los contrarios y vida y muerte, tiempo y eternidad pacten. Oscuramente sabemos que vida y muerte no son sino dos movimientos, antagónicos pero complementarios, de una misma realidad. Creación y destrucción se funden en el acto amoroso; y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto*”.

Un destierro que se sentencia en la tercera estrofa con ese *ya no (no ensillaremos jamás)* impuesto por un presente de negación, de desposesión y reafirmación. Finalmente, la ausencia queda inmersa en la figura de la amada que con su alma vacante opera sobre el poeta, vaciando a su vez el alma del hombre, aquel que ya no puede poseerla, tocarla.

Una reacción en cadena que desemboca en la orfandad como identidad esencial del hombre, negando el poder redentor del sexo de la amada y expandiéndose por todos los resquicios de su vida (*¡cuánto pesa de general!*). Encerrando la hembra en sí misma la dualidad: vida-placer y muerte, sin que lo primero llegue a afincar en el alma, arrequintarse en la mente.

Este busco volver *de golpe el golpe* se extiende como un *guante de los bordes borde a borde*:

Quemadura del segundo
en toda la tierna cabecilla del deseo,
picadura de ají vagoroso,
a las dos de la tarde inmorale.

Guante de los bordes borde a borde.
Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar
la antena del sexo
con lo que estamos siendo sin saberlo.

Lavaza de máxima ablución.
Calderas viajeras
que se chocan y salpican de fresca sombra
unánime, el color, la fracción, la dura vida,
la dura vida eterna.
No temamos. La muerte es así.

El sexo sangre de la amada que se queja
dulzorada, de portar tanto
por tan punto ridículo.
Y el circuito
entre nuestro pobre día y la noche grande,
a las dos de la tarde inmorale. (XXX, p.157)

El golpe, el juego de lances del impacto sexual se refleja aquí en esa *carnequilla del deseo*, en la que se produce el golpe, el dolor de una quemadura y una picadura. Son impactos provocados por el tiempo, por esa *quemadura del segundo*, por una *picadura a las dos de la tarde inmoral*.

Una temporalidad que se refiere a una visión tanto interna, es decir, la que está relacionada con el instante poético, de placer, una quemadura de pasión ígnea (*del segundo*), y la externa, esto es, el curso cronológico, el fin de la mañana y el comienzo de la tarde (*dos de la tarde inmoral*).

La picadura queda relacionada dentro del campo del alimento, de un picante indeterminado, como la figura de la amada, de un *aji vagoroso*, que se produce en el inicio de la tarde, a las dos de tarde, el inicio de la caída hacia la muerte.

Hay una espacialización recorrida por el sujeto poético (*borde a borde*, de nuevo espacios de difícil equilibrio)), en la que sus sentidos (olfato y tacto) conectan esta realidad física, material (en vivo) con la verdad del saber ser, sólo dilucidado en estos segundos de quemadura, de lance sexual. Se configura como un instante pleno de placer y dolor, la válvula que retroalimenta nuestra conciencia de una condena insalvable¹⁸.

18 ¹ La unión de contrarios encuentra su cauce de expresión en la poesía y en el tiempo vertical que ésta posee; es el "instante poético" denominado por Bachelard y como éste explica en su artículo, capaz de crear una realidad compleja, sorprendente y familiar: "*Las antítesis suceden gustas al poeta. Mas para el encanto, para el éxtasis, es preciso que las antítesis se contraigan en ambivalencia. Entonces surge el instante poético... El instante poético es cuando menos conciencia de una ambivalencia. Pero es más, porque una ambivalencia excitada, activa y dinámica. El instante poético obliga al ser valorar o devaluar. En el instante poético, el ser sube o baja, sin aceptar el tiempo del mundo que reduciría la ambivalencia o la antítesis y lo simultáneo a lo sucesivo*".

Una verdad que alcanzamos con *la antena del sexo*, una certeza que alberga el sexo femenino y sólo a partir del contacto con él se desnuda ante el hombre, y ese tacto sin capacidad de aprensión nos arroja la verdad de nuestra esencia, es decir, la incertidumbre, el no-saber (*lo que estamos siendo sin saberlo*).

De nuevo se asocia con un acto de purificación, casi religioso; con una *lavaza de máxima ablución*. Un frustrado intento de redimirse emerge en el sexo y en el acercamiento al cuerpo de la mujer, un mismo fondo envuelto en formas diferentes, una misma condena en cuerpos diferentes chocan y chirrían en un repetido intento de salvación.

Unas *calderas viajeras* que se mueven por el tiempo y el espacio para desvelar siempre la misma verdad, la única verdad, esto es, la dura vida eterna, la muerte salpicando sus sombras (única eternidad posible).

La muerte se instala en esta unión erótica, en el ludir mortal de sábanas, donde sexo y muerte se reconocen, ambas manan sangre (*la muerte de rodillas mana su sangre .XLI*, p.199). En este sentido se funden y confunden el dolor (la queja) y el placer (dulzorada) en ese *punto ridículo*, en el *botón de placer* que alberga las dos caras de la moneda que se balancean en el camino del ser humano.

La relación de pareja es absorbida en esta espiral desoladora y cíclica que da forma al destino del hombre; una forma de guadaña, de muerte. En el plano erótico y las imágenes que de éste nacen se asienta la conjunción del placer y el dolor, la vida y la muerte:

Pienso en tu sexo.
Simplificado el corazón, pienso en tu sexo,
ante el hjar maduro del día.
Palpo el botón de dicha, está en sazón.
Y muere un sentimiento antiguo
degenerado en seso.

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,

aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.

Odumodneurtse! (XIII, p.88)

Centrado el poeta en el aspecto erótico de la mujer (*simplificado el corazón*), buscando una salvación por medio de un placer que gesta aún más vida (*ante el hjar maduro del día*), se sitúa delante de la válvula de creación, ante la imagen de la amada como una acción de traer hijos al mundo. Debido a la importancia de este aspecto de creación del sexo, ya que en él acrisola vida y muerte, crea el neologismo “hjar”, verbalizando el sustantivo hijo y convirtiéndolo en una categoría de acción.

Esta acción prevalece y envuelve a la función placentera e inhibidora de lo erótico, que termina ahogándose en su propia esencia. El tacto (palpo) de ese *botón de dicha* le lleva ineludiblemente a una degeneración, a un descoyuntamiento que rompe la luz y lo llena de oscuridad al ser otra realidad del hombre creadora y conductora de muerte.

El sexo degenera finalmente en *seso*, en la conciencia que aúna vida y muerte, conciencia y bruto libre. Éste último maneja con plena libertad los verbos vetados para el hombre, estos son: querer y poder (*goza donde quiere, donde puede*).

La sombra personificada (categorizado como nombre propio por el uso de mayúscula) encuentra su semilla en el vientre femenino (*el vientre de la Sombra*), en el surco del placer que otorgaba armonía al hombre, por ello ape-la e impreca a la conciencia, como portadora de la condena, como juez que impone su sentencia sin piedad.

En el crepúsculo del hombre, en el nacimiento a las sombras se produce de nuevo, un *escándalo de miel*, una queja dulzorada, un ruido silencioso que recoge la contradicción no resuelta en la esencia del ser.

El hombre se convierte en su propia imagen especular, en el alberga la tesis y la antítesis, el oxímoron y palíndromo que mece su existencia; *un estruendo mudo* y un *odumodneurts-te!*

Un expresionismo que da forma a un fondo descoyuntado, uniéndose y definiendo unidos la esencia del hombre, es decir, la condena de ser humano se gesta en su propia conciencia del mal y el bien, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, sabiendo que ambos términos de la pareja son necesarios y coexistentes, sucumbiendo al negativo, y con connotaciones eróticas de un grito mudo derivado del placer sexual.

CAÍDA Y MUERTE DEL AMOR

Proclama el poeta una inicial pugna por erigir el asidero amoroso, por construir un nuevo par potente de unión y esperanza. Sin embargo, la inminente desaparición de una luz, ya tísica, apaga en las arenas del desierto del hombre las candelas de su mirada, alzándose una polvareda arrastrada por el viento de su condena.

Desarmonía y desequilibrio:

Nuestra vida se ha convertido en un camino de lucha, de pugna por realizar finalmente ese deseo de unidad:

Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja.
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece!

¿Por ahí estás, Venus de Milo?

Tú manqueas apenas pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todavía
perenne imperfección
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse
a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilos, aúnes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se diputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!

Tal siento ahora el meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea
y no hay cómo salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!
(XXXVI, p.177)

Nuestra lana védica, el hilo que nos conduce a nuestro fin final, la inminencia del destino debe atravesar ese *ojo de aguja*, una imagen de imposibilidad que desarticula la posible respuesta a la petición de unidad.

Por eso, el planteamiento de un proceso (el camino hacia la unión y la salvación) no abandona el campo textil vinculado, en esta ocasión, al sema de lucha, de pugna. La primera persona del plural se apodera de estas formas (*pugnamos, enfrentados*) para universalizar el desgarramiento del hombre, que lo sitúa ante su destino como si la resolución de un gran

enigma matemático en la historia de la humanidad se tratara, como si tuviera que resolver *la cuadratura del círculo* como vía de redención (*el cuarto ángulo del círculo*).

Una imagen que a su vez plasma la imposición del cuatro, el cuarto ángulo de la reclusión, la cuarta pared de la habitación del mundo que nos condena y ahoga.

El poeta exclama la continuidad de la condena en la procreación y la ruptura posterior de una inicial unión. Esta entidad de la pareja, este plano de perpetuación del hombre se convierte en la raíz de los contrarios esenciales, de la vida y la muerte, a través de *probables senos* en esa *raíz de cuanto no florece*. La ausencia es el alma de la hembra, y la hembra es el alma del poeta; esta cadena de continua creación radica en una probabilidad inicial que germina en un no florecimiento (como “*dos pezones sin lúpulo*” XXXV, p.174).

Esta imagen brota en el poema en su dubitativa ausencia (*¿por ahí estás?*) y en su mutilación, frente a la firme afirmación de la amada: *por allí avanza* (XVI, p.100). La imagen ideal de la figura femenina es traída a colación desde su descoyuntamiento, desde un doble plano de ausencia: uno referido a la imposibilidad de unión y actualización en el presente que confirma la orfandad y condena del hombre, y otro que acoge la idea de la falta del terciario brazo, la figura cercenada que presenta sólo una extremidad superior imposibilitando el recogimiento y protección al poeta.

La humanización del ideal femenino, ya en sí mismo mutilado, contrasta un plano absoluto de *brazos plenarios*, con su única forma de manifestación posible al hombre: *cercenado, increado brazo*. En este sentido, Vallejo absolutiza la imposibilidad del terciario brazo deseado para la naturaleza humana, ya que éste se define como ausente en la misma idea de femineidad, en esa Venus de Milo a partir de la cual se configura la esencia de la mujer por copia y emanación.

Un increado brazo que trata de refugiar inútilmente la realidad material, su intento de florecer en elementos como: *verdeantes piedras*, *ortivos nautilus*, que terminan cayendo en la imperfección del tartamudeo.

De esta manera, la figura femenina, que representa la belleza y la perfección clásica, se revuelve y revela en su propia creación como portadora de la imperfección esencial del hombre y de sí misma.

Una imperfección que se perpetúa por medio de adverbios axiales en el mundo de *Trilce*: aún, todavía y así. Estos adverbios sufren una transcategorización para plasmar verbalmente un todavía que prolonga la realidad enferma e imperfecta de la existencia del ser y un aún sustantivizado y personificado, que recién nacidos sólo pueden gatear hacia la muerte, sin llegar a levantarse en sus *vísperas inmortales*.

La mujer como portadora de una vida inválida, cercenada es identificada con una *laceadora*. La voz poética continúa el campo semántico de lo textil completando la imagen de hilandera y de lavandera con ésta de cazadora, en tanto lacear consiste en sujetar un animal con un lazo.

Así, la mujer ata a su creación imperfecta, al hombre animalizado (caído en el tiempo) con los hilos del destino, del tiempo devastador. La Venus¹⁹ es vista por el poeta como una

soberana ligadora responsable de los nudos de la existencia, y por tanto, de las *inminencias* (la muerte) y el *paréntesis* (la vida).

Tras la certeza de esta verdad que rige el destino del hombre, el sujeto poético se dirige a un “vosotros” en modo imperativo: *rehusad* de esa simetría y armonía clásica descoyuntada en su inmortalidad. *Intervenid* en el lance sexual, en las justas toriondas. Una lucha transportada al instintivo mundo animal, una batalla calificada como torionda, señalando el estado de celo animal²⁰.

Pero la búsqueda de la plenitud, de la unidad, se deshace en el *ahora*, en la luz proyectada por su conciencia que tan sólo ilumina un *meñique inservible* de ese brazo enfermo del poeta. Ha sido cercenado el intento de equilibrio, de exhortación a la lucha, a la unión por combatir una realidad, que finalmente, emerge en jueves²¹, el día de muerte como única salida y también, en el día de la semana situado en medio y que, lejos de aportar equilibrio, se alza como jornada impar.

Sólo es posible un equilibrio impar siendo paradójicamente imposible el equilibrio armónico, por esto, nace y se impone un nuevo imperativo: *ceded al nuevo impar potente de orfandad*, admitiendo la derrota. Frente a los imperativos anteriores de lucha (*rehusad*, in-

perfección de la existencia, la belleza nueva, esta Venus increada, supone un nacimiento lleno de inminencias: nacimiento ligado a una temporalidad latente; imperfecta, aún torpe, pero que es una víspera, una gestación. [...] otra vez estos versos indican la ceñida identidad de vida y poesía, su mutua razón en el conocimiento y en la aventura verbal”.

19 ¹ Nos parece interesante mostrar la visión de Ortega (1970, p.171) sobre la Venus, ya que aúna vida y poesía (característica fundamental en Vallejo): “La Venus podría ser la imagen de la belleza clásica o establecida, pero también de la misma belleza o el arte, y por eso Vallejo afirma que ella está entrañada de la existencia, sólo que los brazos de la existencia son plenarios, mientras que los brazos de esta imagen están truncados; de modo que resulta ser insuficiente, pero esta imperfección es un signo más abierto y pleno. Por eso el poeta quiere revalorar la belleza, anunciando que ese brazo cercenado de la Venus clásica es en realidad el brazo increado de otra Venus, que deberá surgir intacta desde un todavía verbalizado, desde una existencia gestativa. Es la im-

20 ¹ La pasión de la pareja reducida a un estado instintivo de celo animal es una imagen reiterada en el poemario, ya que también podemos encontrarla en el poema VIII: “con un par de pericardios, pareja/de carnívoros en celo”.

21 ¹ El jueves, como indica Ortega (1970, p.172), continúa la importancia de la víspera (y que representa la posición penúltima de una serie): “el jueves es una víspera, otra imagen recurrente que implica el infortunio temporal: víspera del día de la pasión, del día de la muerte, esto es: temporalidad pura, doliente por eso”.

tervenid), proclama la soledad del hombre enferma desde la raíz huérfana que siembra el páramo de su existencia.

Esta resignación es vista por Saúl Yurkievich (citado por Ortega, 2003, p.179) como una invitación a que nos adentremos en nuestros conflictos, en el hombre agónico de nuestro siglo para quien los viejos andadores de armonía tradicional y simetría clásica ya no sirven.

Esta idea la remarcamos con las palabras de Neale-Silva (citado por Ortega, 2003, p.180): *“la vida es una trama de engañosos alicientes e irremediables imperfecciones, el hombre no debe ir en busca de seguridades y armonías sino hacer frente a la realidad conflictiva e imperfecta que le rodea”*.

Esta afirmación de la desarmonía, o armonía de la linealidad, desemboca en una actitud burlesca e irónica como único modo de enfrentarse a ella, a ese aire ácido que se agita tras su victoria:

He conocido a una pobre muchacha
a quien conduje hasta la escena.
La madre, sus hermanas qué amables y también
aquel su infortunado “tú no vas a volver”.

Como en cierto negocio me iba admirablemente,
me rodeaban de un aire de dinasta florido.
La novia se volvía agua,
y cuán bien me solía llorar
su amor mal aprendido.

Me gustaba su tímida marinera
de humildes aderezos al dar las vueltas,
y cómo su pañuelo trazaba puntos,
tildes, a la melografía de su bailar de juncia.

Y cuando ambos burlamos al párroco,
quebróse mi negocio y el suyo
y la esfera barrida. (XXXVII, p.184)

La voz poética emerge en el poema como ese notario que arrastra la realidad externa a

la realidad poética. En este sentido, esa muchacha es conducida a la escena por medio de la palabra poética e identificada en su *bailar de juncia* con la melografía²².

En esta fusión metapoética introduce la voz femenina anunciando la ruptura en estilo directo con la frase: *tú no vas a volver*. Una frase-sentencia que parece contaminar las palabras de la mujer desde la mente del poeta, es decir, estas palabras parecen anunciar no sólo el final de una relación de pareja, sino la condena del hombre al eterno ostracismo amoroso, a la eterna orfandad y desposesión de esta figura, irrecuperable incluso en el plano del recuerdo.

En la segunda estrofa introduce, tras esa sentencia concreta y general en boca de la amada, la cotidianidad. A raíz de ese *admirable negocio*, se crea la ilusión de poder transitorio, de un falso trono del sujeto que cree gobernar su realidad (*aire de dinasta florido*), pero el transcurso diario del poeta durante la relación, su trabajo y el estado de ella, no son elementos tan fuertes como para sostener esta imagen ilusoria.

Hasta el final de esta creación poética, que se quiebra con una burla al párroco de una relación que no llegó al matrimonio, se forja una desunión en la ironía de la escena que muestra el quebrantamiento de una esfera modelada por el amor y la relación como imagen de desunión a partir de un aparente y cómico golpe de humor.

22 ¹ El término “melografía” tiene ecos modernistas por su alusión a la música. Para T. Barrera (2006, p.114): *“Está claro que el título del libro tiene connotaciones modernistas. La alusión a la música, a través del cultismo “melografía”, es evidente, pero ¿qué entiende por música Vallejo? En sus notas “Contra el secreto profesional” dejó dicho que la música viene del reloj. “La música, como arte, nació en el momento en el que el hombre se dio cuenta por la vez primera de la existencia del tiempo”[...] nos conectan con el paso del tiempo”*. Y, por tanto, el uso de esta palabra para Vallejo (como en sus *Escalas melografiadas* en prosa) nos conecta con el tiempo.

La esfera del amor, el continuo girar ha desgastado cualquier construcción de esperanza, incluso en la creación poética, trayendo explícitamente a la mujer a la escena (*a quien conduje a las escena*), cualquier unión o reunión posible, quedando la esfera *barrida* de su mente, apartada de sus manos con las que ya sólo puede tocar y palpar la sombra de su soledad.

La pareja como hacedora de imperfección

La condena de la estirpe del hombre es gestada en las entrañas de su esencia, en el vientre de su existencia, en la semilla que *toda-viíza* la perenne imperfección.

La creación está enferma, condenada en su propio proceso, es una cadena que transmite y contagia a todos los individuos con sus legiones de sombras; con la huérfana soledad de la muerte.

Ese día que el hombre nació era *un día en el que Dios estaba enfermo, grave* (*Los heraldos negros*, 2002), así el hombre, consciente de su mutilación, desafía en un primer momento a Dios, la figura del creador, quien nos ha cercenado y condenado a un circuito vicioso.

En su poema “Espergesia” del poemario *Los heraldos negros*, Vallejo nos muestra al hombre como *barro pensativo* que desafía a Dios. La voz poética señala a este Dios como un mal demiurgo que no ha sabido cuidar de su creación, *que no siente nada de ella*.

El poeta reta a Dios a una partida de dados, al juego azaroso en el que ha quedado inmerso el destino del mundo y del ser. El hombre es finalmente el dios, quien llora *el ser que vive*, y quien permanece en el centro del girar de un mundo que se ha convertido en un dado roído por los nichos cavados en la atmósfera.

Este poema de *Los heraldos negros* muestra a un hombre que negando a Dios todavía lo

afirma en su reto, en su imprecación. Sin embargo, en *Trilce* este demiurgo es tachado, ya no le rinde cuentas, en tanto no llora por su creación.

Ahora es la pareja la hacedora de imperfección, el pedernal del tiempo:

El niño crecería ahito de felicidad
oh albas,
ante el pesar de los padres de no poder dejarnos
de arrancar de sus sueños de amor a este mundo;
ante ellos que, como Dios, de tanto amor
se comprendieron hasta creadores
y nos quisieron hasta hacernos daño.

Flecos de invisible trama,
dientes que huronean desde la neutra emoción,
pilares
libres de base y coronación,
en la gran boca que ha perdido el habla.

Fósforo y fósforo en la oscuridad,
lágrima y lágrima en la polvareda.
(LVI, p.262)

Presenta la imagen de un niño arrojado al mundo por sus padres, por una pareja de creadores, que como Dios, nos arrancaron de su costado esculpiendo siluetas de barro con tanto amor que se convirtieron en nuestro crisol de dolor.

En sus sueños de amor creaban hijos para, irremediablemente, amamantar en este mundo seres huérfanos y moribundos.

Niños, saciados de alimento, *ahitos de felicidad*, que se convierten en hombres hambrientos y ajenos al girar del mundo, cuyas grietas desvirtúan la idea de amor, los deseos de una pareja hacedora, que siendo criaturas imperfectas y enfermas gestan vidas llenas de muerte.

De sus sueños de amor nos arrojan a un mundo de dolor, por eso *nos quisieron hasta*

hacernos daño. El hombre es ajeno a la fábula de su vida, solo percibe los retales, los flecos de una *invisible trama*, hilos deshechos de un proyecto ya construido del cual no puede escapar. El ser se encuentra sumido en una construcción mutilada, incompleta, como un fuste sin basamento ni capitel, sin *base* ni *coronación*, sin origen ni finalidad.

Sendos pilares sostienen el edificio del hombre tachando, en su contradicción, todo referente, toda capacidad inherente al hombre de señalar, de crear nombrando; por ello, el mundo se convierte en una gran boca que ha perdido el habla, el sentido, pero no la sensibilidad, ya que sus dientes chirrían, *huronean* de un modo animal ante la fatalidad inminente.

Finalmente impera la oscuridad y el polvo, realidades que cercenan los intentos de salvación, ahogan las llamas humanas por vislumbrar una salida y absorben las lágrimas de una figura de barro que bajo la seca actualidad va deshaciéndose hasta convertirse en polvo, en nada.

La pareja como hacedora de una perenne imperfección del ser no se convierte en culpable, la idea de amor se mantiene como punto más alto posible del ser humano, pero su desarrollo se vuelve inviable para el hombre, que está condenado a la eterna orfandad.

La buena voluntad²³ impera en este universo de la pareja, pero sucumbe a “*el ser así*”:

23 ¹ En Vallejo, la “*buena voluntad*”(LVII) engendra esos “*sueños de amor a este mundo*”(LVI, p.262), señalado en el poema anterior, pero estos sueños se enredan entre “*los flecos de una invisible trama*”(LVI) y sucumben al “*ser así*”(LVII). Esta dialéctica es señalada por Schopenhauer (2002, p.38): “*esa voluntad que también vive y ambiciona en cada individuo [...]. De modo análogo a como cada uno de nosotros es el secreto director teatral de nuestros sueños, también ese destino que domina la vida real proviene, en última instancia, y de alguna manera, de aquella voluntad, que es la nuestra propia, pero que, al interpretar el papel del destino, actúa desde una región situada muy*

Craterizados los puntos más altos, los puntos del amor, de ser mayúsculo, bebo, ayuno absorbo heroína para la pena, para el latido lacio y contra toda corrección.

¿Puedo decir que nos han traicionado? No.
¿Qué todos fueron buenos? Tampoco. Pero allí está una buena voluntad, sin duda, y sobre todo, el ser así.

Y qué quien se ame mucho! Yo me busco en mi propio designio que debió ser obra mía, en vano: nada alcanzó a ser libre.

Y sin embargo, quién me empuja.
A que no me atrevo a cerrar la quinta ventana.
Y el papel de amarse y persistir, junto a las horas y a lo indebido.

Y el éste y el aquél.
(LVII, p.266)

La esencia del ser es la culpable de nuestra condena; la pareja no nos ha traicionado, también ellos han sido víctimas de su sueño de amor fracasado en el “*ser así*” sin causa.

Hay un desdoblamiento en la figura del “yo” con el que realiza una serie de interrogaciones en la segunda estrofa y una exclamación en la tercera, con la que pasa a la presencia de la primera persona. Así se produce un tirón de descenso a la individualidad, en el que el “yo” busca su propio destino, aceptando la confirmación de la condena del ser. Los puntos más altos han caído en depresiones circulares, condenadas (craterizadas), y a pesar de esto, el sujeto poético busca *el latido*, el pulso de la vida.

Esta gradación a la que ha sido sometida la condena y la esencia de la creación del hombre: **dios - padres - yo**, no elimina la eterna

por encima de nuestra representativa conciencia individual...”.

búsqueda (*yo me busco... en vano*) y la incertidumbre (*debió ser obra mía*²⁴).

En ningún caso el hombre alcanza la libertad, todo queda recluso en la prisión del mundo, truncando cualquier deseo de amor. No resuelve el conflicto polarizado en las interrogaciones de traición o bondad, la única respuesta posible es una buena voluntad y ese ser así. Aunque este ser, como objeto en el mundo, que es él y algo más, se encuentra en su propio aniquilamiento (Juan-Jacobo Bajarlía, 1971). La aparición de “pero” en este poema, a diferencia de los que venimos destacando, no introduce una condena, sino una explicación, una fórmula de consuelo (*Pero/allí está una buena voluntad*).

No obstante, el ser humano no puede eliminar la persistencia de seguir, a pesar del absurdo y de la oquedad existencial, en su búsqueda infinita de la unión, del amor; un deseo en el tiempo verdugo (*las horas*) y en la conciencia de condena (*lo indebido*).

Una negación de tachar *la quinta ventana* (*que no me atrevo a cerrar la quinta ventana*) que mantiene encendido un fósforo en la oscuridad más asfixiante, una remota posibilidad de planchar los pliegues de su alma que se sabe imposible. Sin embargo, dentro de ese “ser así” hay una fuerza que mantiene abierta esa ventana que excede las cuatro paredes de su cárcel, una quinta abertura que anuncia la posible existencia de otra pared que rompa su reclusión.

24¹ La liberación vallejana, y de la poesía en general, de toda demostración categórica aleja la palabra poética de la religiosa, aunque ambas, como escribe O. Paz (2004, p137) son revelación del ser: “Religión y poesía son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace de sí mismo. La palabra religiosa, por el contrario, pretende revelarnos un misterio que es, por definición, ajeno a nosotros”.

La muerte como sonido impar del amor

Finalmente esa quinta ventana preñada de posibles en el poema anterior, que el poeta no podía dejar de buscar, es negada aquí, reclusa en la victoria del salón oscuro en cono cuyas paredes quedan custodiadas por el cuatro opresor:

Lento salón en cono, te cerraron, te cerré,
aunque te quise, tú lo sabes,
y hoy de qué manos penderán tus llaves.
[...]

Salón de cuatro entradas y sin una salida,
hoy que has honda murria, te hablo
por tus seis dialectos enteros.
Ya ni he de violentarte a que me seas,
de para nunca; ya no saltaremos
ningún otro portillo querido.

Julio estaba entonces de nueve. Amor
contó en sonido impar. Y la dulzura
dió para toda la mortaja, hasta demás.
(LXXII, p.333)

La lenta cerrazón de la habitación no apunta a un sujeto culpable, por eso *te cerraron, te cerré*, porque no ha sido dios, ni la pareja, ni el propio “yo” el responsable de la reclusión, sino la esencia del ser. Un proceso “lento” de desprendimiento de los posibles asideros del hombre que se desplaza aquí, calificando a salón.

Hoy las llaves que pueden abrir este espacio vagan perdidas en un rincón no alcanzable para el hombre, enterradas en una tierra removida por la muerte, ya no en propiedad de su *amorosa llavera* (XVIII, p.107)

Ahora su espacio es un salón *de cuatro entradas sin una salida*, sin una quinta ventana (LVII) que aliente sus pasos. Ya no hay esperanza, ya no ha de luchar contra la imposición de su propia esencia, ya no ha de buscar su *corralito consabido* (LIX, p.277)

El amor dobla en sonido impar, anuncia la naturaleza huérfana de su creación, cuyo sentimiento inicial de ternura y dulzura tórnase muerte.

El amor y el universo de la pareja se componen como una canción cuadrada en cuatro silencios, al son de la desarmonía y desequilibrio que emerge del huérfano costillar del hombre.

Una esencia impar con anhelos de plenitud, una comunión de autoconciencia e incertidumbre envuelta por una legión de sombras, que anuncian en gritos ensordecedores una condena impuesta por copia y emanación del “ser así”.

BIBLIOGRAFÍA:

Obras de César Vallejo:

- VALLEJO, C. (2002). *Los heraldos negros*. Madrid, ed: Cátedra, edición de René de Costa.
- VALLEJO, C. (2003). *Trilce*. Madrid, ed: Cátedra, edición de Julio Ortega.

Obras sobre César Vallejo:

- ABEL QUINTERO, M. (1988). “Sobre ausencia y presencia en *Trilce*” en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 454-55, vol. I, pags. 282-288.
- BAJARLÍA, J. (1971). “El ser ahí de Vallejo” en *Aproximaciones a César Vallejo*. New York, ed: Las Américas, pags. 231-238.
- CARRASCO TÉBAR, M. J. (2008). *El Ordo Amoris de César Vallejo*. Murcia, tesis inédita. Universidad de Murcia.
- FERRARI, A. (2003). “César Vallejo entre la angustia y la esperanza” introducción en *César Vallejo. Obra poética completa*. Madrid, ed: Alianza. Pags. 9-55.
- LARREA, J. (2001). *César Vallejo y el Surrealismo*. Madrid, ed: Visor libros.

ORTEGA, J. (1970). “Lectura en Trilce” en *Revista Iberoamericana*, nº 71, vol. XXXVI, pags. 165-190.

ORTEGA, J. (2003). Introducción en *César Vallejo. Trilce*. Madrid, ed: Cátedra, pags. 9-29.

Bibliografía general

- BACHELARD, G. (2005) *La poética del espacio*. México, ed: Fondo de cultura económica, traducción de Ernestina de Champourcin.
- BACHELARD, G. “Instante poético e instante metafísico” en *La intuición del instante*, www.revistadepoesiaclave.com, obtenido en noviembre de 2005.
- BARRERA, T. (2006) *las vanguardias hispanoamericanas*. Madrid, ed: Síntesis.
- CHEVALIER, J. y Gheerbrant, A (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, ed: Herder, versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez.
- DURAND, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid, ed: Fondo de cultura económica de España, traducción de Víctor Goldstein.
- PAZ, O (1993). *El laberinto de la soledad*. Madrid, ed: Cátedra.
- PAZ, O (2004). *El arco y la lira*. Madrid, ed: Fondo de cultura económica.
- POE, E. A. (2001). *Escritos sobre poesía y poética*. Madrid, ed: Hiperión, versión castellana: María Condor.
- SCHOPENHAUER, A. (2002). *Los designios del destino*. Madrid, ed: Tecnos.

MERCEDES IZQUIERDO GALINDO